

Schwarze Löcher und weißes Rauschen

Symptome der Auflösung und die Summe aller Töne

Der Begriff Crossover ist negativ besetzt und fehlleitend. Fehlleitend schon daher, weil er jene Grenzen kennzeichnet, die zu überschreiten wären, sich dadurch von Nicht-Crossover abgrenzt, also nicht »überschreitet« und damit sich selbst aufhebt. Negativ besetzt, weil wir ihn allgemein als Klammer für so heterogene Genres wie, Rap-Metal, Jazz-Rock oder auch Klassik-Pop verwenden, von denen kaum eines je gute Musik hervorgebracht hat. Also dreht es sich hier nicht um Crossover, sondern um ein »schwarzes Loch«, daß sich vor dem Licht dieses Begriffes abhebt. Dieses »schwarze Loch« mobilisiert jene Masse der Musikhörer und -macher, die sowohl Ligeti, Kagel, Lachenmann, Beuys, Cage, Dieter Roth, Improv à la AMM oder Radu Malfati, Black-Metal und Venetian Snares, die Beach Boys oder David Bowie schätzen, als auch Jim O'Rourke und GRM-Künstler, Merzbow, Xenakis, und viele mehr. Sie sehen darin auch keinen Widerspruch, sondern erkennen, unabhängig von den Ursprüngen und Referen-

John Oswald, Plattencover-Rückseite des Albums *Plexure*, 1993.



zen der jeweiligen Musik, die Schnittmengen und Qualitäten der unterschiedlichen Arbeiten. Diese diffuse Masse wird bedient von einschlägigen Musikmagazinen, wie dem britischen *The Wire*, aber natürlich auch von zahllosen Internet-Plattformen und -Radios wie *ubu.com*, *last.fm* und wird mittlerweile beschleunigt von völlig unspezifischen Internet-Medien wie *MySpace* und *YouTube*, die die Recherche einer genre-unspezifischen Musikauswahl erleichtern. Phänomenologisch läßt sich diese Schnittmenge nur vage eingrenzen: Eines der Merkmale dieser Art von Crossover ist, neben einer jeweils ausgeprägten Idiosynkrasie, ein besonderes Verhältnis von Klangfarbe und Geräusch sowie von deren inhärenten, semiotischen Eigenschaften. Der rote Faden zwischen Xenakis' *Bohor* oder *Persepolis* (Stochastische Komposition, Neue Musik), AMM's *The Crypt* (Improvisierte Musik, Free Jazz), Lou Reeds *Metal Machine Music* (Rock-Pop), David Tudors *Rainforrest* (Live Electronics), Merzbows *Material Action* (Industrial Music) und Sonic Youths *Ciccone Youth* (Rock) ist ein Paradigma des weißen Rauschens, der »Summe aller Töne«. In dessen Umkehrung ließe sich selbst Cages *4'33''* und anderer Extrem-Minimalismus darunter subsumieren, da man hier nicht Töne, sondern das Rauschen des eigenen Wahrnehmungsorgans hört.

Die Emanzipation des Geräusches steht, unabhängig vom jeweiligen Genre, für eine Dialektik aus Zerstörung und detaillierter Konstruktion. Steht damit auch als Metapher für Auflösung der alten und Reformulierung und -differenzierung von neuer Musik. Seine unterschiedlichen Erscheinungsformen und Kontexte stellen gleichzeitig eine Perspektive gegen den vorherrschenden moralischen, wie materiellen Mainstream dar: Eine vielschichtige Kritik gegen »Gebrauchsmusik«, zugleich ein Statement für Unmittelbarkeit, welche auf das Fehlen von »Presets« und Konventionen gerichtet ist. Als universelles »Tool« dienen die heutigen Personal-Computer: Sämtliche Ebenen der Komposition, Improvisation, Tonstudio, Produktion, Musikarchiv, Textverarbeitung, Recherche können damit berechnet und verwaltet werden.

First things first

Wieso löst die übliche Konnotation des Begriffs Crossover dieses Unbehagen aus, warum hat sie diesen Muff? Man könnte zahllose wichtige Entwicklungen im 19. und 20. Jahrhundert in Hinblick auf Crossover betrachten, weit hinaus über Debussy, und den Folklore-Transformationen bei Bartók und Ligeti, die Architektur-Einflüsse bei Xenakis und so fort.

Die diffuse Eigenschaft des Begriffs wird deutlich, wenn wir festhalten, daß Crossover in mehrere Richtungen stattfindet: Einerseits äußert es sich als subkulturelles »bottom-up«-Phänomen, bei dem die Vereinigung unterschiedlicher Einflüsse erst im Laufe der weiteren Entwicklung vom kulturellen Mainstream als neu und richtungsweisend anerkannt wird. Andererseits gibt es Crossover auch als »top-down«-Erscheinung, indem kleinere Genres vereinnahmt und »geplündert« werden. Crossover bewirkt in dem Fall eine Aufweichung der Kern-Eigenschaften der jeweiligen Genres, um einen konsumierbaren Bastard hervorzubringen und letztlich damit ein Produkt besser zu verkaufen – ähnlich wie alkoholfreies Bier (*Jever-Drive* = Biertrinken und Autofahren oder gar *Cola Light* – der Zweck eines Durst löschenden Getränks wird durch das Begehren nach braunem Zuckersirup ersetzt, welcher selbst von seinen sekundären Inhaltsstoffen Zucker und Koffein befreit wurde, wodurch ein reines Warenobjekt entsteht).

Betrachtet man Crossover in einer seiner zentralen Bedeutungen, ausgehend vom Rock, sind ein früh datiertes Beispiel dafür die Beatles mit ihrem *Revolution 9*. Beeinflußt von Fluxus (durch Yoko Ono) luden die Beatles 1968 angeblich das legendäre Free-Improvisations Kollektiv AMM um Cornelius Cardew ein¹, um für die Beatles Material zu der als Zyklus angelegten Geräusch-Collage *Revolution 9* einzuspielen. Für sich betrachtet wirkt *Revolution 9* wie eine nicht besonders gelungene Tape-Collage. Ihr Crossover-Potenzial erschließt sich erst aus dem Kontext der anderen Stücke auf dem *White Album* sowie der Tatsache, daß dieses Album im ersten Jahr gleich mehrere Millionen Mal verkauft wurde und damit der klassischen Tape-Music eine weitere Mainstream-Tür öffnete (in deren Folge zum Beispiel Xenakis' Schallplatten als HörZu-Beilage gereicht wurden.). Paul McCartneys Wertschätzung der Arbeit Stockhausens ist bekannt. Bei Crossover-Pop-Musik geht es vor allem um die Erzeugung von Referenzen, der Vermischung von Bekanntem mit einem jeweils individuellen, authentischen Zugriff, während es in der ernstesten Musik vielfach um die Erzeugung selbstreferenzieller, idiosynkratischer Systeme geht. Mit anderen Worten, Crossover ist ein auf Referenzsysteme ausgerichtetes, semiotisches Konzept.

Auch wenn es die Erscheinung bereits früher gab, geht die Herkunft des Begriffs Crossover auf jene Rock-Bands zurück, die der sogenannten No-Wave-Szene in New York angehörten. Bekanntere Vertreter dieser Szene waren neben Mars, Electric Eels, Suicide, Lydia Lunch auch Sonic Youth. Also jene New Yor-

ker Szene zwischen Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre mit Beziehungen in die dortige Down-Town Avantgarde-Szene mit Vertretern wie John Zorn, Fred Frith und anderen. Charakteristisches Merkmal von No-Wave ist eine mit negativer Energie aufgeladene Haltung, die auf Zerstörung von Traditionalismus und Klischees ausgerichtet ist. Dabei zelebriert No-Wave eine Behauptung des Pop, die nicht völlig in Abstraktion übergegangen ist. Weitere Merkmale sind Dada und Dissonanz bei der Vermischung von virtuoser Instrumental-Technik und Dilletantismus. Auch heute noch gibt es das beliebte cheek-to-cheek zwischen Pop-Musikern und der »High-Culture«, so zum Beispiel bei Sonic Youth auf deren gelungenem Album *Good Bye 20th Century*, auf dem sie mit üblichem Instrumentarium, mit E-Gitarren, Schlagzeug und Elektronik, Kompositionen von Cage und anderen Avantgarde-Komponisten spielen. Crossover ließe sich an diesem Beispiel als Mittel von »weichen« Veränderungen beschreiben, bei dem das Alte nicht radikal abgeschafft aber dennoch Neues etabliert wird. Im Falle von No-Wave als einer Bewegung nach Punk, worauf Hardcore mit Bands wie Big Black, Butthole Surfers und anderen folgte, die die Idee des Crossover im größeren Stil populär machten.

Auflösung der Genres

Der amerikanische Komponist und Produzent Jim O'Rourke ist ein Beispiel eines Musikers, der sich trotz oder eher wegen seiner enzyklopädischen Kenntnis der zeitgenössischen Musik für die Auslotung der Grenzbereiche entschieden hat. Obwohl ihm bereits sehr früh Kompositionsaufträge namhafter Ensembles zukamen, entschied er sich für einen Weg in mehreren bzw. jenseits eines klar definierten Genres. O'Rourke ist damit Vertreter einer Generation von Musikern, die eine äußerst umfangreiche Kenntnis sehr unterschiedlicher Genres besitzen und deren jeweilige Techniken kennen bzw. beherrschen. Das Springen zwischen den verschiedenen Szenen erlaubt ihm eine Unabhängigkeit, während er seine Methoden nur geringfügig an die jeweilige Umgebung anpaßt. O'Rourkes frühe Arbeiten Anfang bis Mitte der 90er Jahre (*Remove the Need, Disengage, Temper*) sind mit präparierter Gitarre entstanden und vereinen die Hörerschaft aus Improvisierter Musik, Elektroakustischer Musik, Ernster (Minimal-)Komposition, Industrial und Post-Rock und fanden ihren Höhepunkt in *Terminal Pharmacy*, seiner vorerst letzten Arbeit in diesem Bereich (Tzadik 1995). Seine Kooperationen mit Rock-Bands wie Gastr del Sol, 7

1 Keith Rowe im Gespräch mit dem Autor am 4. Mai 2003 in Köln.



Jim O'Rourke, Foto: Stefano Giovannini.

Faust oder später Sonic Youth, sind von den formalen Eigenschaften, aber auch von der Faktur her zeitgenössische Tape-Kompositionen mit einer Fassade von Rock-Musik. Die große Beliebtheit des Tonstudios als Kompositionsumgebung für Rockmusik führte, auch im Falle O'Rourke, zu einer Veränderung der Gattung selbst: Verzicht auf Gesang oder Soli bei zunehmender Gleichberechtigung der Hintergrundelemente von Klang und Geräusch. Man machte keine »Recordings« der vorher einstudierten Stücke, sondern schuf »Records« mit den Mitteln der Arbeitsumgebung. In Deutschland waren bereits Anfang der 70er Jahre Bands mit klarem Profil wie Kraftwerk Teil einer anderen Variante des Crossover, indem sie sich für einige ihrer eingängigen Melodien ausgiebig bei klassischen Komponisten bedienten². Etwas später vermitteln die Einstürzenden Neubauten, Palais Schaumburg und andere mittels eines Punk-Gestus zum Teil äußerst unzugängliche, experimentelle Musik an ein größeres Publikum. Die globale Auflösung eines einheitlichen zeitgenössischen Konsens³ wurde in der Folge auch von japanischen Erscheinungen der Jazz-Dada-Hardcore-Projekte eines Otomo Yoshihide aber auch späteren Cut-Up Bands wie Violent Onsen Geisha, den Puzzlepunks oder Boredoms beschleunigt. Europäische Elektronica Anfang der 90er leisteten mit der Vermischung unterschiedlicher Strategien, von Computer-Komposition, Improvisation, Techno, Dub bis Industrial und so weiter einen weiteren Beitrag zur Auflösung der Genres. Protagonisten dieser Bewegung sind zum Beispiel Bernhard Günther, Oval, Fennesz, Hecker, Pita, Thomas Lehn und viele andere. Hinzu kommen »akademischere« Komponisten wie John Oswald, Carl Stone, Nicolas Collins, Zbigniew Karowski oder Dror Feiler.

2 Bei Ihrem Hit *Tour de France* benutzten Sie zum Beispiel als Hauptmelodie ein Motiv aus Mozarts *Zauberflöte*.

3 Vgl. Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 2000.

4 Vgl. Sascha Demand *Sub-Version der Anti-Avantgarde* in: Positionen Nr. 67/Mai 2006, S.32 f.

Polyvalenz kontra Markenbildung

Während sich die avancierte Pop-Musik für die Avantgarde-Eigenschaften der ernstesten Musik begeistern kann, ist es umgekehrt die Griffigkeit und profane Popularität der Popmusik, für die sich die Protagonisten der ernstesten Musik hin und wieder erwärmen möchten. Bereits recht früh gab es diese Überschreitung aus der Avantgarde in Richtung Mainstream, jenseits der sui generis Crossover-Gattungen wie Klangkunst, Musiktheater und Filmmusik: Komponisten, die zunächst aus inhaltlich-politischen Gründen Anleihen an populäre Zusammenhänge suchten waren Bernd Alois Zimmermann, Cornelius Cardew, Luigi Nono, später Heiner Goebbels, aber auch Karlheinz Stockhausen (mit seinen *Hymnen* und der *Pluramon-Hymnunion*-Idee, aber auch mit der elektronischen Musik aus seinem *Licht*-Zyklus.) Überhaupt hat Stockhausen einige Kompositionen realisiert, die scheinbar ein beabsichtigtes Crossover-Potential in sich tragen, man denke nur an *Telemusik*. Dies förderte seine Position als Popstar der Avantgarde. Der berühmt-berüchtigte Kurzwellenempfänger der bei unterschiedlichen Komponisten Verwendung fand, diente zur Einbeziehung des Zufalls, aber auch der realen Welt. Während Stockhausens langjähriger Begleiter Gottfried-Michael König seinen Kompositionen, in Anlehnung an die kompositorische Methode, konsequent Titel wie *Funktion Gelb* oder *Funktion Blau* gibt, nennt Stockhausen seine Kompositionen weitaus griffiger, jedoch auch weiter von der Konzeption entfernt: *Gesang der Jünglinge* im Feuerofen oder *Kontakte*. Diese griffige Auswahl von Themen und deren »Verpackung« trugen zum internationalen Erfolg Stockhausens bei. Er wurde dafür später von seinem früheren Mitarbeiter Cardew verpönt, weil Cardew dessen Stellung als Ikone der Avantgarde ablehnte⁴.

Deutlich wurde, daß es mehrere Richtungen von Crossover gibt: Die der klassischen Konnotation, welche in erster Linie der Manifestierung von Marken- und Produkteigenschaften dient, und jene, die eingangs als »schwarzes Loch« beschrieben wurde und eine Aufhebung der Genre Grenzen und deren Warencharakter mit sich bringt. Nun würden wir nicht in Zeiten von Melancholie, Unsicherheit, Zukunftsangst mit samt daraus resultierender Ratlosigkeit leben, wenn diese Definitions-Probleme neu wären. Der Unterschied zu früheren Entwicklungen liegt in der zunehmenden Geschwindigkeit ihrer Herausbildung und Diversifikation, der damit einhergehenden Beliebigkeit wie auch mangelnden Erneue-

rungskraft. Die Metapher des »schwarzen Loches« steht dabei für eine Aufhebung. Der Umgehung von Ikonisierung und Genre-Definitionen liegt ein ebenso humanistischer, wie postmoderner Ansatz zu Grunde: Sich zu Experten in möglichst vielen Bereichen auszubilden und einzelne dominierende Positionen abzulehnen oder zumindest anzuzweifeln. Diese polyvalente Musik⁵ hat darüber hinaus eine gesellschaftspolitische Dimension: Sie generiert eine Relevanz neben dem Mainstream, die ansonsten den Protagonisten der jeweils temporär »gehypften« Pop- oder Klassikabteilung überlassen bleibt, da sich mit ihr wenigstens Geld verdienen läßt. Während eine präzise Definition der künstlerischen Markt-

Position nach einer gewissen Zeit nahezu automatisch zu einem zufriedenstellenden Erfolg führt, wirkt die Nicht-Festlegung auf ein einziges bestimmtes (Musikmarkt-)Segment wie eine Attitüde gegen »Kunst als Ware«. Genres dienen in der Warenwelt in erster Linie der Markenbildung und dem Verkauf. Selbst der »Underground« ist längst als Warenobjekt entdeckt und dabei, sein subversives Potential einzubüßen. Dennoch deutet auch die »Long Tail Theorie«⁶ darauf hin, daß abseits der Marken trotzdem Geld verdient wird. Doch nach wie vor gilt: Ohne Überschreitung des common sense mittels radikaler Subjektivität keine Entwicklung. Die Kunst ist der einzig richtige Ort dafür. ■

5 Vgl. zum Begriff der Multitude: Michael Hardt, Antonio Negri, a.a.O., S. 404 ff.

6 Siehe Chris Anderson, *The long tail*, in: *Wired*, Oktober, 2004.



Marcus Schmickler und Thomas Lehn am 3. Februar 2005 in London. (Foto: Archiv Schmickler)